cine oja n. 29

El cineasta Potocki navega por la red:

[(3 santeros globalizados/
(2 amnesty + 1 gavilán) + 1 kamikaze^{-2})
(6 hispanos - 1 muertita)] +
(1 vida + 2 naranjas) = PANDEMONIUM

cine-oja

octubre 1998 bs. 500

MANUSCRITO ENCONTRADO EN CALABOZO

"Corrían los aciagos años del reinado de Romer the Seventh. Las bandas armadas del FELN se habían concentrado en las fincas de Algabas y en La Enea. Desde Mochuelo avanzó la tercera columna completando el cerco de Calabozo. La batalla duró once días. Al duodécimo, el batallón Varvie o Muerte Irenistas Anónimos que defendía la plaza estaba diezmado. El Sargento Luis Errera y los restantes seis sobrevivientes aprovecharon el ocaso para refugiarse en la Catedral. Los felones del FELN planeaban el asalto final. Se hizo la noche. El Sargento se lamía los bigotes desesperadamente cuando sintió que la campana de la torre daba las doce. Con la última campanada se abrió la puerta de la sacristía y Errera vio entrar al sacristán llevando en una mano una vela y en la otra un sobre. Pero aquel sacristán era en realidad un esqueleto. Apenas si tenía un poco de piel en el rostro, y sus ojos eran dos agujeros. La sobrepelliz que llevaba pegada al hueso mostraba claramente que carecía de carne. El repugnante sacristán se acercó a Luis Errera y le tendió el sobre, indicándole con la falangeta que leyera. Las manos temblorosas del Sargento lograron, tras algunos intentos, rasgar el sobre y extraer el papel donde Errera comenzó a leer éste insólito texto:

'Navegaba yo por el proceloso mar de INTERNET, el crecido oleaje rodaba hinchado y la espuma en las alturas se esparcía bajo el zumbido del vagabundo viento, cuando mi negra nave encalló en el http://ptaskk.slam.ring/aagh/splash.bam.blam.bamban/? Al principio creí que era un centro informativo sobre Tarantino, pero pronto me di cuenta de que se trataba de un modesto servidor para los amantes del cine poscolonial, lleno de cotilleos y trivialidades. Sin embargo un singular icono, una corona de hojas de olivo, llamó mi atención e hice clic. El nombre del nuevo documento era "Los más bellos homenajes". Veloz corrió el ratón hacia el menú de homenajeados y por casualidad se detuvo sobre el nombre Delia Fiallo. El doble clic fue inmediato y apareció la lista de homenajeantes u homenajeadores que me puse a recorrer y cuyos nombres alternaban el color: aurora, sanguíneo, púrpura, tanné sinople, aurora, sanguíneo, etc. Decidí detenerme en el próximo aurora, que correspondió a Abdul Bendahbar. Marqué abrir en la barra y la pantalla se dividió en tres partes, la primera doble ancho que las restantes. En el encabezamiento de las columnas se exhibían las palabras "Texto del homenaje", "Acompañamiento musical", "Notas". Practiqué una lectura ultrarrápida de los textos: amor, ocupado, Rolandito Barral, Sor Juana Inés de la Cruz, Fidel Castro, gracias, regalo, Félix B., papá con billetes. Me devolví para leer el texto de Sor Juana: "Se va a llamar Historia sentimental del continente del amor, y en él narro toda la literatura romántica de América Latina, desde 1683, cuando la primera Delia Fiallo latinoamericana, que fue Sor Juana Inés de la Cruz, escribió una obra de teatro". En la columna de acompañamiento musical decía: "Tipo de música: bolero. Letra de Abdul Bendahbar: 'Ya no eres el mismo que tan mío has sido, eres un fantasma en la madrugada, todavía me amas o para ti ya no soy nada, ya no eres el mismo, mucho te han cambiado, hoy te vendes caro, yo te conocí barato, todo regalado". En las notas se aclaraba: "Abdul Bendahbar es el nombre artístico de Abdel Güerere, jeque de CNAC entre 1995 y 2007".

'Impresionado por la nota traté de regresar a la morada del excelso Poseidón, pero pronto me di cuenta de que era imposible. Había encallado en un hipertextrón y no tenía más remedio que laberintear hasta que el benévolo azar me mostrara un escape. De todos modos traté de construir un programa narrativo, que según el sabio Greimas modela un cambio de estado, que es lo que necesitaba. Apliqué la subrutina 3: "PNc: ('creación del estado actualizado'): f (p -> p)", pero he debido cometer algún error de interpretación y volví a caer en "Los más bellos homenajes". Como había quedado intrigado con las siglas CNAC, y para pasar el tiempo, volví a la lista de homenajeados y busqué "CNAC". CNAC (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, creado en Caracas, Caribe Sur, 1993). Doble clic y lista de homenajeantes u homenajeadores: Agier, Frank, Amigos del Ministerio de la Familia, ANAC, Asociación Venezolana de Criadores de Cerdos, BENAMCHAM, CAVEPROL... Fundavisual Latina, Global World Motion Picture Association, Gophers Confederados... Izaguirre, Rodolfo... Multiplex Concresa... Riquelme, Segundo... Me llamó la atención el nombre de Gophers Confederados, pero por falta de pulso caí en GWMPA (Global World...). El homenaje tenía fecha 19 de abril de 1999. Comenzaba con una serie de considerandos: "1. Considerando que el CNAC ha logrado la no-aprobación de ninguno de los 19 reglamentos y normas previstos para la legislación cinematográfica venezolana; 2. Considerando que ha alcanzado la meta del no-aumento de los ingresos del CNAC mediante contribuciones de la TV o impuestos a la distribución por cable, sala y similares; 3. Considerando que ha estabilizado el no-cobro de las deudas millonarias de los exhibidores con el CNAC; 4. Considerando que ha obtenido la no-diversificación de la oferta de películas en Venezuela; 5. Considerando que ha conseguido que la no-producción de largometrajes venezolanos llegue a su apogeo y que la no-exhibición de viejos largometrajes y recientes cortometrajes permita acercarnos al desideratum de eliminar el espinoso 0,01% del tiempo de pantalla ocupado por empresas no afiliada a la GWMPA; 6. Considerando que el boletín del CNAC ahora se llama 'More American Cinema'; 7. Considerando que a través de la CACI ha cristalizado el proyecto de no-circulación de películas latinoamericanas en América Latina; 8. Considerando que... (parte ilegible) Film Commission... (sigue la mancha ilegible) declara reconocer el CNAC como institución modelo y paradigma insuperable para las instituciones estatales de todo el mundo y concederle al jeque Abdul Bendahbar el gran cordón de la orden Dios, globalización y familia para todos. Salt Lake City, First of April, 1999".

'Luis Errera, como era costumbre en él, no entendía nada. Alzó los ojos trémulos hacia

Rosa de Francia: / Muerte súbita en el primer tiempo.

las cuencas del sacristán pero no encontró ninguna respuesta en aquella mirada ausente. Trataba de invocar al Todopoderoso cuando una expl... ífica... izo templar la bóveda...".

Luis Errera logró salvarse milagrosamente del asalto del FELN junto con dos compañeros. Tres años después logró el cargo de Príncipe Consorte.

Delia Fiallo recibió el Premio Príncipe de Asturias antes de retirarse a sus posesiones en Uganda, donde terminó sus días dedicada a la contemplación de sus cuentas bancarias en la Isla Caimán.

Rodolfo Izaguirre vivió ciento cuatro años y logró terminar el decimoctavo volumen de sus Memorias antes de morir.

Algirdas-Julien Greimas fue momificado y colocado en una capilla de Nôtre Dame, visitada por millares de peregrinos en el mes de marzo.

El FELN fue derrotado en las sangrientas batallas de Villa Bruzual y Bachaquero gracias a la oportuna acción de la Décima de Paracaidistas de South Sakota. Nunca más logró salir de la zona fronteriza.

*El cine venezolano conoció su más largo slump. Los radicales esfuerzos del CNAC como la repartición de postales de Arturo de Córdova e Hilda Vera en las tascas de Caracas o la revitalización de la cinemateca itinerante, inventada por Oscar Lucien en 1993, no fueron suficientes. Sólo hacia el 2014 se produjo un nuevo largometraje: **El retorno del Caudillo**.*

Sor Juana Inés de la Cruz terminó su tratamiento en el Limbo y entró en el Paraíso en medio de cánticos celestiales.

El texto que hemos reproducido fue publicado por primera vez en el Boletín del Archivo Histórico de la Congregación de los Adoradores del Bolero nº 216, páginas 354-362, marzo de 2015. La edición estuvo al cuidado de Enver Hoxha.

PANDEMÓNIUM

Por qué, con su moralismo, su artificiosa topografía, sus personajes-máscara, sus diálogos sentenciosos y sus inverosimilitudes, **Pandemónium** logra comunicar un reconocimiento, una pertenencia, un sentimiento y esa impresión de iluminación que distingue los buenos relatos de aquellos que sólo complacen expectativas o impresionan por sus efectismos, es la pregunta que se nos plantea.

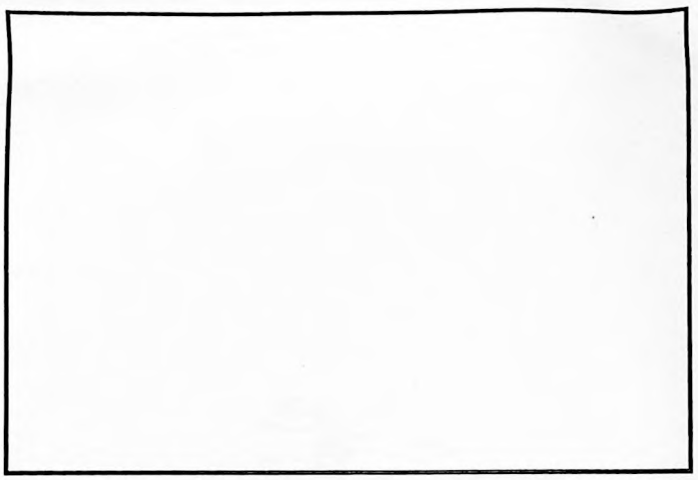
La intriga básica, la que transformará la situación en drama, la rige el personaje de La Madre, que prefiere el hijo ladrón, el Malo, al hijo poeta, el Bueno, pero que, sobre todo, no quiere a ninguno, sino al dinero. Así, por obra suya, el mecanismo narrativo tendrá su eje en el tesoro del hijo Malo, tesoro mal habido, Botín que pasará de sus manos a las de La Madre, de éstas a las de los Muchachos y de allí, ya desvalorizado por la consumación de las pasiones de los protagonistas, a las del Siervo del primero.

La construcción de este mecanismo que envuelve finalmente a todos los protagonistas, y cuyo eje no es la codicia sino el botín mismo, la constituye una narración compleja, por momentos digresiva, mediante la cual se van presentando los personajes, desarrollando sus pasiones y tejiendo la potencialidad de sus conflictos. También en esta etapa, es el personaje de la madre el que configura el conjunto, pues su presencia presupone y caracteriza el núcleo principal de las relaciones, que a su vez, aunque sea por negación e infracción, confiere dimensiones humanas a los múltiples esquemas sociomorales que se van planteando: las dimensiones de la familia. Al ser definible como madre, en efecto, el personaje de Carmín instaura de inmediato una familia cuyas anomalías, lejos de invalidar su esencia, adquieren lógica y coherencia a través de ese personaje. Es por eso que la típica producción de personajes-máscara, símbolos o títeres, de la poética chalbaudiana, redunda aquí en personajes sustentados, provistos de raíces firmemente enterradas en la materia humana.

Al cumplir esta función básica, la madre nos permite aceptar a todo un desfile de "miembros de la familia", cuyo carácter, cuando simplemente anómalo, cuando simbólico, maquinoso o fantástico, supera así su condición de artificio y se hace humanamente creíble. Es lo que ocurre con la mayoría de los cuentos de hadas, donde las bizarras decisiones de un rey-padre, las pasiones infames de una madrastra, la miserable desesperación de un padre pobre, las necesidades de una abuela o la competencia entre hermanos, dan coherencia y empatía a las más insólitas aventuras.

De este modo **Pandemónium** se encamina hacia su mejor resultado, que es el de implicarnos en su historia. Y en la misma dirección funciona la puesta en escena, tanto en su vertiente excéntrica como en la naturalista. En este sentido, la secuencia inicial es fundamental pues asienta de una vez, con gran fuerza, esta doble vertiente. Soportada por la bulla de un pregón radiofónico, una extravagancia escenográfica recabada de objetos comunes hasta lo despreciable y ofrecida por un encuadre urgido, periodístico, directo al grano, irrumpe al comienzo mismo, en una briosa secuencia que nos conduce en pocos segundos de lo alto de la azotea a la bajura sumergida del sótano. Una condensación que, con las variaciones que irán produciendo historia y narración, se repetirá a lo largo de toda la obra, según una especie de justificación recíproca –anecdótica y estética– de los dos ambientes. La luz se establece en ella, además, como un significante de primera línea, al oponer la vitalidad despiadada del sol sobre los barrios a la penumbra acuática, prenatal, del sótano.

Este esquema inicial y básico, que como dijimos se mantiene de una u otra manera hasta el desenlace, tiene un correlato de gran importancia en las dos secuencias de la cárcel. Allí se opone el exterior del patio carcelario, inundado de una luz igualmente inclemente pero fría, a la sombra de la celda de lujo de Radamés, el hijo ladrón que encarna la corrupción del poder, o el poder de la corrupción. Esta oposición es la que apoya, ya no a niveles líricos sino épicos, otra condensación: la del mal imperante en la sociedad, que la obra propone con el esquema de ese poder corrupto, por una parte, y la violencia de la represión social, por la otra. Es de subrayar, además, la eficacia significativa y dramática que logra en la obra esta síntesis de la temática social, en ambas secuencias.



Abdel Güerere: CACI CACI bolerista, administrador, telenovelólogo.

El predominio de estas oposiciones en el conjunto de la película le confiere un alto grado de unidad, virtud asaz escasa en el cine venezolano. A esto se añade un trabajo de cámara excepcionalmente seguro en el uso expresivo de los planos, con muy pocas recaídas en la torpeza o la vulgaridad, como pueden serlo la del hombre que enjuaga sus partes en la escena de la llegada del agua al barrio, o las de la escena de la huida fallida y la muerte de los dos muchachos después del robo, por ejemplo. Y subrayamos que estamos hablando de planos y no de contenidos, pues unos ejemplos inversos los encontramos justamente en las escenas más escabrosas, como son la de la "curación" de Onésimo o la de la repentina "prestación" de La Perra debajo del camisón de Adonai, donde la escala, el punto de vista, la iluminación y el *tempo* permiten que la expresión de los actores prepondere sobre la acción y sobre todo más allá de ella, contrastando su brutalidad mediante efectos humorísticos y, al mismo tiempo, patéticos, en el sentido noble de la palabra.

Algunos episodios o formas digresivas que se insertan en el conjunto merecen ser señaladas. En la primera dirección tenemos cierto carácter intruso en el personaje de la abuela, en primera instancia innecesario y efectivamente pesado con sus monólogos sobre historia de Venezuela, repletos de banalidades de librito que sólo con el avanzar del relato y la identificación de ciertas modalidades narrativas encuentran pertinencia. Este personaje se convierte en protagonista justamente en el marco de la única digresión propiamente dicha, constituida por el allanamiento del sótano y el intento de arresto de Adonai por parte de dos policías. Su importancia se mantiene con la escena en que es entrevistada por Adonai para Radio Pandemónium y al final muere. Esto causa, por un lado, el intelectualista *divertissement* de Adonai (la cremación), pero, por otro, el segundo gran dolor de la niña Demetria (o La Perra), que incide en su decisión de organizar el robo de los dólares. Así la abuela, por diversas funciones, va encontrando su lugar en la historia.

En cambio, el episodio de los dos policías es una digresión propiamente dicha. Aunque en sus contenidos esté bien articulado a los personajes de Adonai, por una parte, y de la abuela, por la otra, su ocurrencia no es consecuencia ni causa de ninguna otra acción de la historia y tiene la forma autónoma del *sketch* cómico televisivo. Desarrollado en el sótano, vivienda de la "familia", a través de los policías funciona como una doble intrusión: por su desconexión de los hilos narrativos, claramente llevados por los personajes de la madre y de La Perra, y por el carácter estereotipado de los policías, que parecen salidos de Radio Rochela. Sin embargo, tanto la agilidad con que está llevado –utilizando con efectividad la estética visual ya sentada del sótano anegado y de la inmensa cama-biblioteca de Adonai, y parodiando grandes motivos presentes en el resto de la obra–, cuanto la ocasión de presentar a los dos personajes desvalidos, dependientes de la madre y La Perra, desempeñarse brillantemente solos frente a las dificultades –lo cual agrega un importante sentido al discurso general–, se unen a esa especie de derecho al caos que la película toda instaura.

Por otra parte, hay las dos escenas que, sólidamente instaladas en el relato, presentan un contraste formal, notable en ambos casos por lo deliberado y cuidado de su factura. La primera es la de la venta de La Perra al viejo general, donde la suavidad cromática de la imagen corresponde bien a la elegancia de una vivienda rica, funcionando de manera parecida a la música romántica que la acompaña. Pero, además, estos elementos, así como los planos abiertos, la fluidez del montaje y la formalidad melosa del diálogo, dulcifican irónicamente la atrocidad de la anécdota Una función similar, pero ejercida agresivamente, la cumple la escena del fin de la madre. Al trocar la estremecedora tragedia de una ejecución matricida por una parodia del cine fantástico o, quizás, del melodrama decimonónico, la narración cumple con la solución dramatúrgica desplazando todo el énfasis en la comicidad de lo absurdo.

Si bien el personaje de La Perra, como todos los demás a excepción de los dos muchachos, es engendrado por el de la madre, tiene a su vez la capacidad de producir su propia línea narrativa, destinada a cruzarse con la primera y a crear el conflicto definitivo. No sólo, sino que está llamada a encarnar la

alternativa amorosa, única fuerza que la obra propone como enfrentable al Mal y, de hecho, al final victoriosa. Se trata de una victoria, claro está, toda íntima, lírica y hasta mágica, en el sentido del cuento de hadas. Y nos parece que vale la pena leerla en este último sentido, porque permite entender como esta obra, programáticamente caótica, culmina de manera satisfactoria desde el punto de vista de una lógica narrativa propia.

Adonai, que es reconocible como el protagonista de la historia, no lo es porque lleve adelante una acción, en conflicto o siquiera paralela a las otras. Al contrario, no hace absolutamente nada, y tampoco representa un "coro", puesto que nada explica o comenta, sino que lleva adelante un discurso propio, que en vano intenta insertar en un acontecer que lo rebasa. Lo que hace es sufrir, agitarse en la impotencia. Es una especie de princesa prisionera de algún encantamiento, aunque nadie luche por liberarlo. Será la eliminación gradual de los demás personajes lo que le otorgará el espacio que parece demandar desde un comienzo. La escogencia moral que al final realiza Demetria es, anecdóticamente, su salvación, pero el contexto de esa escogencia, así como el del esfuerzo de Adonai por *ver* (solamente ver, apenas ver), es la súbita irrupción en la escena de un rumor multitudinario, de una presencia humana en tanto que colectiva. Contexto, decimos, porque no es una verdadera ocurrencia diegética sino, más bien, una visión arbitraria.

Para entender el valor dramatúrgico que sin embargo ejerce, y con fuerza, esa irrupción, basta recordar el significado de la locución latina "deus ex machina": procedente del teatro griego, "esta expresión designaba la intervención en una pieza de teatro de un dios o de un ser sobrenatural, al que se hacía descender sobre la escena por medio de una máquina o artilugio. En sentido figurado, designa el desenlace, más dichoso que verosímil, de una situación trágica". Claro que no se trata de la primera imagen inverosímil que aparece en **Pandemónium**, donde más bien se juega con este elemento a lo largo de toda la narración, pero su carácter prodigioso sobresale mediante dos características que la transforman por demás en una intensa imagen poética: en primer lugar, aunque reconocible como una poblada de saqueadores, la multitud *asciende* -en lugar de descender amenazadoramente- y lo hace con levedad feliz, invirtiendo las connotaciones morales del hecho narrado; en segundo lugar, la relación establecida por la convención cinematográfica, según la cual esa imagen es vista por Adonai, funciona a despecho de todo fundamento realista, tanto en la escala cuanto en un ángulo de toma plausible.

Este prodigio final puede ser utilizado como clave para la comprensión de la totalidad, tanto por los aspectos formales recién indicados, cuanto por su contenido moral y, en última instancia, ideológico. No olvidemos que el carácter providencial de esa aparición no significa en ningún momento que las condiciones de los protagonistas puedan cambiar. Solamente, como dijimos, sus enemigos más inmediatos han desaparecido, permitiendo que se apoyen entre sí respetando sus respectivos sentimientos de amor y dolor, que ni siquiera son los mismos para los dos. La propuesta principal es la de la inocencia, inseparable de la desposesión material. Si bien los valores dominantes de nuestra sociedad -familia y propiedad- son atacados, subvertidos y vapuleados a lo largo de toda la obra, se propone constantemente en ella otra moral, otro bien y otro mal, cuyos deslindes se desdibujan mediante la intervención de otro valor: el humor, desde la picaresca hasta la ironía, desde la obscenidad hasta la simple benevolencia. Al margen, este humor es el que permite el uso constante del estereotipo verbal, cuyas connotaciones socioculturales permiten la instalación permanente del tono irónico como un "bajo continuo" presente en la composición.

Ajena a una concepción dialéctica, constructiva o política del presente venezolano, **Pandemónium** es sin embargo una respuesta nueva, confesional y crítica, hiriente y compasiva, a las interrogantes que nos acosan, no tanto frente al cacareado "fin de milenio", sino en cuanto inmersos en este auténtico, específicamente nuestro, "fin de mundo". De allí que aludimos, más arriba, a una especie de derecho al caos instaurado por la película. Es que los tópicos sociopolíticos de la corrupción de los poderes, la violación de los derechos humanos y la expansión de la delincuencia común -banalizados diariamente por las instituciones de la información social- son tratados aquí en el contexto de una representación de lo común, lo cotidiano, donde todo es reconocible (y por tanto "legítimo") y sólo contradice los *modelos socialmente aceptados* de la constitución familiar, la jerarquía social, el amor, la cultura y hasta la arquitectura y el urbanismo. El desorden, la paradoja, la violencia, el trasiego de costumbres y valores de uno a otro estrato social -el caos-, no son aquí sino una representación exasperada del presente más manifiesto y, sin embargo, ideológicamente negado.

Ambretta Morrosu

PANDEMONIUM (Venezuela, 1997). Dirección: Román Chalbaud. Guión: David Suárez, Román Chalbaud, Orlando Urdaneta. Producción Ejecutiva: Arnaldo Limansky. Producción: Gente de Cine, CNAC, Adolfo López. Fotografía: Johnny Semeco. Dirección de Arte: Carlos Medina. Montaje: Sergio Curiel. Música: Federico Ruiz. Sonido: Josué Saavedra, Orlando Andersen. Intérpretes: Orlando Urdaneta, Amalia Pérez Díaz, Miguelángel Landa, Frank Spano, Elaiza Gil, José Luis Márquez, José Luis Useche, Rafael Briceño, María Hinojosa, Julio Gasette, Alejandro Corona. 102 min. 35 mm. Color.

TOKYO-PARAGUAIPOA[1]

Entre los créditos del film sorprende la presencia de Nemesio Montiel en calidad de asesor antropológico de la producción. Este recurso a un antropólogo perteneciente a la propia etnia wayú, parece indicar que Leonardo Henríquez se tomó la molestia de considerar, para la concepción de su film, la autenticidad de los elementos geográficos, culturales y humanos referidos al mencionado grupo indígena. En palabras del propio realizador: "Fue una producción muy ordenada, sin imprevistos, y el truco estuvo en una exhaustiva preproducción y en un arduo trabajo del guión. Hay muchas piezas claves. Vamos a empezar por hablar de Nemesio Montiel. ¿Sabes quién es? Él es antropólogo, y es el nieto del 'Torito', uno de los caciques más importantes de La Guajira. Sus aportes al guión son invalorables. Juan Astorga y yo escribimos una primera versión de la historia y luego nos fuimos para allá. Nemesio nos recibió, teníamos mucho miedo, porque La Guajira es un mundo totalmente desconocido para uno. Cuando la escribimos sabíamos más del Japón que de los guajiros, paradójicamente. Por eso la visita y hablar con Nemesio fue un golpe muy fuerte. Él nos mostró todo, nos centró. Por ejemplo, la parte del contrabando estaba en la primera versión de una manera muy tímida, por temor a ofender. Él nos dijo que no, que para el guajiro eso es muy importante, es su forma de vida y están muy orgullosos de hacerlo bien. Por lo tanto si lo íbamos a poner había que darle de frente. El universo guajiro creció mucho en la película con esa visita. Lo mismo que la estética. No inventamos nada, esa es su estética, sus trajes, sus kaanas, eso es su geografía alucinante. Eso sí, cuidándonos mucho, con mucha mano izquierda para no hacer una película antropológica. La cultura guajira es muy fuerte, uno no se imagina, totalmente desconocida para nosotros. Son muy orgullosos, tienen sus propias leyes, y *Tokyo-Paraguaipoa* está hecha con mucho respeto hacia ellos. El universo guajiro es maravilloso y parece mentira hasta qué punto lo desconocemos. Ellos viven en un mundo mitológico, lleno de sueños, interpretan mucho los sueños y eso está ahí, en el film."[2]

Podría pensarse entonces que *Tokyo-Paraguaipoa* trata temas que se relacionan con la etnia wayú y su contexto de vida. Esta hipótesis

Pandemónium. El prodigio providencial.

Pandemónium. De la obscenidad a la benevolencia.

resulta tan absurda como la suposición de que James Cameron, en medio de sus delirios frankensteinianos, haya repetido con obsesiva e innecesaria fidelidad todos y cada uno de los detalles de ingeniería y decoración del famoso Titanic, con la pretensión de hacer de su interminable film un discurso sobre la ingeniería naval y las artes decorativas de los años previos a la Primera Guerra Mundial. Ahora bien, si el espacio geográfico, étnico y cultural sobre el cual se construye la diégesis del film es apenas un pretexto, ¿de qué se habla en el segundo largometraje de Leonardo Henríquez?

Una somera revisión de algunas notas críticas y periodísticas sobre el film de Henríquez arroja un resultado sorprendente: la total negativa a plantearse siquiera la idea de identificar los temas del film, y mucho menos a reflexionar sobre sus proposiciones expresivas. En cambio, se compara el film con los dibujos animados, se agradece su desvinculación de los temas tradicionales del cine venezolano o se lo despacha en tres líneas haciendo alusión a su hipotética frescura y desfachatez. Mi interés aquí reside, esencialmente, en identificar un rasgo característico de esta obra: su principal objetivo no tiene nada que ver con la articulación de significados, pues se rehusa en forma sistemática a producir cualquier sentido que vaya más allá de la construcción de la diégesis por parte del espectador. El film se orienta, casi de manera exclusiva, a la producción de efectos y afectos en el espectador, a pesar de tratarse de un discurso narrativo. Su historia incluye crímenes pasionales, japoneses, habitantes de la península de la Guajira, amantes contrariados, burdeles en el desierto, malos narcotraficantes, asesinatos, desnudos, maracuchos, caballos, mitos de la región, un puente sobre el Lago de Maracaibo, una chalana, etc. Si con todos estos ingredientes se logra evadir el plano semántico, la labor del crítico excluye por fuerza toda hermenéutica y deberá afincarse en el plano discursivo, en los aspectos expresivos del film.

Uno de los recursos más repetidos a lo largo del film consiste en la presentación de momentos que son dramáticos en el plano de la historia, haciendo uso de pautas expresivas que difuminan y con frecuencia niegan el contenido dramático, para convertirlos en motivo de risa por parte del espectador. Uno de estos momentos es el asesinato del tío de Campánula por parte del novio desairado y narcotraficante acompañado de secuaces caricaturescos. Los asesinos-secuestradores huyen con la muchacha en un veloz rústico, mientras Ryuzo, el héroe, los persigue a caballo. La persecución se efectúa a lo largo de una interminable playa, y Henríquez la construye a partir de un único recurso: el *raccord* de dirección. Esta figura es clave para la construcción de un espacio fílmico que coloca la posición del espectador como punto de referencia, y consiste en que, si se coloca a un personaje desplazándose, digamos de derecha a izquierda en el plano, esta dirección debe mantenerse en el plano siguiente, so pena de desorientar al espectador y hacerle creer que el personaje camina, en el segundo plano, en una dirección contraria. Henríquez utiliza esta figura en forma tal que trae a nuestra memoria una construcción propia de lo que Noël Burch denomina el Modo de Representación Primitivo (M.R.P.), según la cual las entradas y salidas de los personajes sólo podían darse por la derecha o la izquierda del encuadre, en forma paralela a la posición del espectador y evitando todo desplazamiento en otro sentido. Esta construcción es lo que adjetiva como chiste la persecución ejecutada por Ryuzo y no el simple hecho de perseguir un rústico a lomo de corcel.

Otro momento que sigue este patrón es la conclusión del film, cuando Ryuzo salta sobre Challenger desde el puente, para caer graciosamente a las aguas del lago y allí quedar ambos sumergidos para siempre, víctimas de la deidad que retiene a los hombres en el fondo de las aguas y los hace sus maridos. En este caso se utilizan dos recursos. Por una parte está la puesta en escena de la caída, cuyo carácter inverosímil queda destacado con trazos gruesos por la perspectiva y la angulación. En segundo lugar queda la clara referencia a los superhéroes de todos los géneros cinematográficos posibles, pero con especial énfasis en el film de aventuras. Henríquez echa mano de este estereotipo, lo refuerza cuando nos acerca al agua para esperar la salida de al menos uno de los contrincantes, y posteriormente defrauda las expectativas del público con la desaparición definitiva del héroe en el fondo del lago, sugerida por la música de tonalidades dramáticas y por la desesperación de Campánula.

Resulta imposible describir el efecto que ambos momentos generan en el espectador (que no es él sino ellos, múltiples y con lecturas diversas del film), pero sí es posible esbozar una hipótesis sobre el funcionamiento del texto en este sentido. La idea general, en ambos casos, es la de presentar un acontecimiento dramático a través de recursos incongruentes con este contenido. Tal construcción crea, cuando menos, la idea de un discurso que no se toma en serio a sí mismo, o la de un enunciador que no toma en serio su discurso, con lo que se invalida el contenido del enunciado. Ambas ideas son confundidas, en algunos casos, con la ironía, construcción ampliamente valorada por un cierto sector de los espectadores quienes con frecuencia ignoran el verdadero sentido del término: "La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso. (...) La ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado."[3]

Descartada la posibilidad de una construcción irónica, todavía es necesario examinar un aspecto que destaca en el film: el recurso a la vulgaridad bajo múltiples formas. Una de ellas proviene directamente del humor televisivo más chato. Es la concepción del primo maracucho de Challenger, quien intenta descifrar el enigma del origen de Ryuzo revisando el contenido de su computadora portátil. En esta escena, la risa del espectador se produce cuando, en medio de una actuación que pasa de largo la farsa y se queda en la caricatura de trazo más grueso, el actor que interpreta al primo imita el habla maracucha y repite no menos de cien veces el característico "verga, primo". En otro momento del film, Challenger lleva a Ryuzo a un prostíbulo en medio del desierto, cuya decoración y personajes son el único vínculo directo entre *Tokyo-Paraguaipoa* y el primer largometraje de Henríquez, *Tierna es la noche*. En el film que nos ocupa, un cantinero interpretado por Diego Ríquez evoca la filosofía de bar enunciada por el personaje de Víctor Cuica en el mencionado film, mientras las prostitutas acosan a Challenger y a Ryuzo. Ryuzo se decide por una prostituta disfrazada de japonesa quien, ya en sus aposentos, habla en la versión cinematográfica del habla maracucha. El personaje del primo maracucho parece ser objeto del mismo procedimiento que las escenas analizadas en párrafos anteriores, es decir, queda anulado por una operación del enunciador que no lo toma en serio. El caso del prostíbulo es un poco más ambiguo, ya que es la única escena del film que guarda alguna relación con el primer largometraje de Henríquez. Esta referencia intertextual podría constituir una marca autoral en lo semántico y en lo expresivo, pero queda aislada y sin mayores repercusiones en el desarrollo posterior del film.

Si se admite que *Tokyo-Paraguaipoa* no plantea unos temas a partir de su desarrollo narrativo y su tratamiento expresivo, ¿cuál es, entonces, la proposición del film? Aquí parece prudente recordar uno de los muchos enfoques que coexisten dentro de la pragmática. Se trata de la noción de enunciado realizativo propuesta por J.L.Austin. Un enunciado realizativo es, en términos generales, equivalente a un acto, y se utiliza para ejecutar acciones ritualizadas o convencionalizadas como pedir disculpas, prometer, etc. El contenido de tales enunciados es irrelevante, y se definen casi exclusivamente por la acción que llevan a cabo. Cabe postular entonces que el film de Henríquez sea un enunciado de este tipo, empleado por el realizador para decirnos con toda desfachatez, "Y a mí qué me importa: me río de ustedes y de la necesidad de hablar sobre el universo cultural que me sirve de contexto". Una acción harto convencionalizada y ritualizada, como puede verse.

Más allá de estas consideraciones, es preciso ubicarse en un contexto. Pensemos, por un instante, que de las cientos de películas extranjeras que se estrenan cada año en las carteleras de Caracas, ninguna se ocupa de asuntos relacionados con la cultura y la sociedad venezolanas. Tampoco tienen por qué hacerlo, ya que nuestra cultura y nuestra sociedad no son problema de Spielberg, Cameron, Woo, Besson, Levinson ni otros cineastas, ocupadísimos casi todos en hacer justicia a sus respectivas nacionalidades, o al menos al país cuya industria los ha acogido. Esto es rigurosamente cierto, ya que en todos los filmes estadounidenses, incluyendo los que se desarrollan en territorios extranjeros, se habla de los norteamericanos y sus problemas. Pero el ámbito venezolano sí merece ser tomado en cuenta como fuente temática para cualquier forma de arte producida en Venezuela, incluyendo el cine, y este es un trabajo que corresponde a los cineastas de por estos lados. En el caso de *Tokyo-Paraguaipoa*, hay un evidente rechazo a articular cualquier tipo de significado, referido o no a nuestra cultura. El problema aquí no es, entonces, la carencia referencial que ya es un discurso recurrente en esta revista, sino más bien una carencia semántica. Leonardo Henríquez es, afortunadamente, un caso único en el contexto del cine venezolano actual. Se puede esperar que la supresión de los significados se mantenga como una patología individual e irrepetible en el largometraje de ficción venezolano.

1. Paraguaipoa: "Parroquia del municipio Páez en el estado Zulia. De origen indígena. Es voz guajira que significa 'lugar frente al mar'. Se halla al N de la laguna El Gran Eneal, una antigua albufera, y a escasa distancia del golfo de Venezuela. Está a unos 5m de altutud. Temperatura media de 28°C y precipitaciones medias anuales de 400mm. Paraguaipoa aparece por primera vez en cartografía en el mapa de Antonio de Arévalo de 1773 como Parauje; desde tiempos precolombinos esta región estaba habitada por indígenas llamados paraujanos. (...) En 1969 se firmó en Paraguaipoa

Tokyo-Paraguaipoa. Lo bueno de Tokyo-Paraguaipoa.

Una vida y dos mandados. Una vida sin historia.

el llamado 'Documento Guajiro' que incorporó con plenos derechos a los indígenas a la vida nacional, entre los representantes indígenas José de la Rosa Fernández (Torito) y José de los Santos Montiel (El Cuyá) y las autoridades gubernamentales. Tiene centros de primera enseñanza y ciclo diversificado. Medicatura. Sitios de interés: grupos indígenas, laguna El Gran Eneal, ensenada de Calabozo, playa Sucre, cueva de Mazkí, mercados Los Filúos, Castilletes, laguna de Cocinetas. Se celebra la fiesta indígena *chichamaya* (cho'nah'á). (...)." 1997. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.

2. Montañés, Mónica. 1996. Detrás de las cámaras: Leonardo Henríquez y su *Tokyo Paraguaipoa*. *Encuadre* 61. (58-64).

3. Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. 1991. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. (221).

María Gabriela Colmenares

TOKYO-PARAGUAIPOA (Venezuela-Francia, 1996). Producción, Dirección, Montaje: Leonardo Henríquez. Guión: Juan Astorga, Leonardo Henríquez. Jefe de Producción: Liz Mago. Productor Ejecutivo: Antonio Llerandi. Asistente de Producción: Belén Orsini. Producción en Francia: Morelba Productions. Fotografía y Cámara: Cezary Jaworski. Dirección de Arte: Juan Astorga. Música: José Vinicio Adames. Director de Sonido: Stefano Gramitto. Asesor Antropológico: Nemesio Montiel. Casting: Tulio Cavalli. Intérpretes: Adolfo Cubas, Kenji Sato, Eileen Abad, Asdrúbal Meléndez, Violeta Alemán, Karina Gómez, Pedro del Llano, Yoshio Hama. Una producción Post Meridian Cinema, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, con la participación del Ministère des Affaires Étrangers, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Fonds Sud, TDA. 90 min. 35 mm. Color.

UNA VIDA Y DOS MANDADOS

La crítica

Una vida y dos mandados (Alberto Arvelo, 1996) comienza con un viaje; el que realiza el pequeño Römer, a eso de los ocho años, desde su casa en el páramo hacia un famoso seminario ubicado en La Grita. Antes de partir, Römer se devuelve a su casa, mira de cerca a una niña –luego sabremos que es su hermana– y sigue.

En la siguiente secuencia, Römer, que es un hombre próspero y querido, está cumpliendo cincuenta años. Esta elipsis nos hace pensar, entonces, que el viaje realizado por el personaje en su más tierna infancia debe haber sido muy significativo.

Al terminar la fiesta, Römer acaricia un viejo retrato de su madre. Un retrato que acaba de recibir como regalo de un amigo de infancia que vive en Caracas. Luego sueña que su madre ha muerto. Conmovido por el sueño, decide ir a visitar a su madre porque hace mucho que no la ve. Motivo bastante tierno y, sobre todo, humano, pero poco convincente como drama para la ficción. De todos modos, se inicia otro viaje.

En un par de escenas el autor plantea con bastante claridad la premisa desde la cual parte toda la estructura narrativa –y en parte temática– del filme: todo viaje, traslado, recorrido físico entraña una transformación interior para quien lo realiza.

Como recurso dramático es válido: lo han utilizado desde Marcel Proust hasta Luis Alberto Lamata en **La primera vez** (1997) y, con bastante pericia, Arvelo nos plantea el punto de partida de su obra a los pocos minutos de iniciado el filme.

Ahora bien, cuando Römer va en camino a la casa materna, decide desviarse hacia la antigua casita del páramo donde pasó parte de su infancia. Allí lo invaden, lo abruman, lo conmueven los recuerdos.

Aparte de lo que pueda tener de evocación la historia en sí misma, está el paisaje. Es ya convencional afirmar que el paisaje andino invita a la nostalgia y determina el carácter introspectivo de sus habitantes y de sus visitantes.

Römer, aunque andino, experimentará esa intensa impresión vivencial y su evocación es utilizada por el autor para tratar de revisitar parte de la historia nacional y tratar de revisar algunos de los componentes de nuestra realidad. Porque la vida y la historia, además, también le funcionan como un viaje.

Por otra parte, está la atmósfera que reinará en casi toda la obra: el páramo, la neblina, la lluvia constante; es decir, el gusto por la evocación y la nostalgia.

Luego de establecer estas características, el filme puede dividirse en varios bloques. El primero: la vida en el seminario. A partir de algunas imágenes y a través de los textos dichos por los actores se devela, por una parte, la posición del autor, realizando una ligera sátira del pensamiento y las actitudes de los miembros de la iglesia católica: fundamentalmente, se hace referencia a la imposición de la fe sobre el pensamiento. Del otro lado, se nos muestran rasgos del carácter del protagonista, aún niño, pero con el germen de la rebeldía y, por tanto, del pensamiento ya en ciernes.

El segundo bloque muestra la juventud de Römer: sus inicios como teatrero; su emigración a Caracas en busca de una vida mejor; y un nuevo viaje, al llano, donde trabajará como maestro, recibirá un exiguo pago por sus funciones docentes, pero donde también se sentirá más cómodo y tranquilo consigo mismo.

Se presenta aquí el segmento más débil del filme. El primer bloque funciona porque maneja con cierto humor el tema del cristianismo. Sin embargo, en su intento por reflejar nuestra historia no pasa de mostrar un grupo de vehículos del ejército que se dirige a Los Andes, y luego, durante un acto cultural en el seminario, se anuncia la caída de Pérez Jiménez sin que esto produzca mayores efectos en el resto del relato.

En este mismo bloque, el período electoral que llevará a la victoria a Raúl Leoni sirve de contexto a las acciones del personaje, quien trabajando como mesonero, verá en persona al presidente del momento, Rómulo Betancourt; estará en una fiesta amenizada por Billo Frómeta, y verá por televisión a Renny Ottolina. Estas son las referencias, sin ninguna consecuencia ni reflexión. a nuestra realidad. Aparte de esto, el personaje conocerá el amor. Primero, en la persona de la hija de un barbero, hermosa y aparentemente pura –pues, aún cuando se escapa con Römer a vivir aventuras teatrales, la acción más audaz que acomete es apoyar su cabeza sobre las piernas del protagonista. Y segundo, en el llano, con los amores ilícitos y apasionados de quien supones es la mujer del jefe civil. Una joven que, con su llegada, desata un torbellino, es decir, una verdadera tormenta que desborda un río y que arrasa la escuela donde trabaja Römer.

Tres observaciones: i)Ninguno de estos aspectos se desarrolla ni tiene trascendencia en la vida del personaje ni en la historia narrada en el filme. Las referencias históricas son eso: referencias que se oyen a través de la radio o las vemos por un aparato de televisión. Pero nadie las comenta o se siente influído por ellas. Por si fuera poco, se seleccionan los dos eventos que la historia oficial considera como único en nuestra contemporaneidad: la caída de Marcos Pérez Jiménez y la llegada definitiva de la democracia con la entrega del mando de Betancourt a Leoni, dos presidentes elegidos por el pueblo. En cuanto a nuestra vida cultural, tanto o más lamentable: Renny Ottolina y Billo Frómeta. ii)La actividad teatral se ha nombrado en dos ocasiones a lo largo de esta nota. En el filme aparecerá una vez más, en el tercer bloque, cuando Römer le enseñe a jugar títeres a su ¿hermana? También vemos a Römer, a eso de los ocho años, que construye casitas en miniatura y conoce la técnica del apisonado de la tierra para la construcción de tapias e intuye también como deben colocarse las piedras para levantar muros y casas. Es decir, Römer es casi arquitecto. Todo esto funciona para caracterizar al personaje, quien, desde niño, es un ser sensible y con vocación de servicio. Como esto tampoco va acompañado de ninguna reflexión, el discurso termina afirmando que, o bien los artistas son gente sensible, o si no, que Römer es sensible porque le gusta el arte. Cualquiera de los dos casos resulta demasiado simple, por no utilizar otros adjetivos. iii)En el nivel de la narración y a causa de las soluciones propuestas en el plano de la expresión, la tormenta natural y amorosa no sólo marca el final de una parte del filme. Por el modo como se desarrolla el resto de la obra es la verdadera culminación dramática. Pero no.

Tercer bloque: antecedentes del seminario. Casi inexplicablemente, luego que el filme en todo ese segundo segmento narrativo muestra un desarrollo cronológico de los acontecimientos, se presenta una analepsis (o flashback) hacia los años anteriores a la llegada de Römer al seminario de La Grita. Conociendo ya las consecuencias del viaje y considerando que estas situaciones ni enriquecen el discurso ni la narración, mostrar, en el último tercio del filme, las causas que llevaron a los padres de Römer a enviarlo al seminario carece de sentido desde cualquier perspectiva.

Como recurso, este tipo de discontinuidades pueden distanciar al espectador, como lo hacía Hitchcock, centrando la atención no en los acontecimientos, sino en aspectos eminentemente temáticos. No es éste el caso. El filme, por redundante, se muestra débil en su estructura y los que debían ser indicios o antecedentes sobre la conducta del personaje se convierten en informaciones reiterativas sobre el carácter de éste. Sólo la historia pasional del padrino de Römer produce nueva información y sentidos. Pero después de tres cuartos de filme mostrando la pureza del alma andina, la pretensión de mostrar el lado oscuro de esta gente –o simplemente su alto sentido del honor– resulta poco convincente.

Después de todo esto, Römer, el adulto, llega a la casa de su madre. Ella lo ve, le dice *mijo, cúbrase el pecho que hace mucho frío*, se repiten las imágenes iniciales del niño corriendo hacia su casa antes de partir al seminario y el filme llega a su fin.

Así como la decisión de Römer de visitar a su madre carece de cualquier justificación dramática contundente, el encuentro no amerita resolución alguna. Al fin y al cabo, no había conflicto alguno que resolver en el encuentro final. La película, entonces, comienza como termina, sin plantear problemáticas complejas ni desarrollar temas que la salven de perecer en el pozo del pasado.

Algunas anotaciones que quedan pendientes

–En 1997 se estrenaron dos películas en cuya producción intervino, únicamente, la empresa privada: ***La primera vez*** y ***Una vida y dos mandados***. La obra de Luis

Alberto Lamata trata de aprovechar un fenómeno comercial y de mercadeo en el estilo más apegado a la institución cinematográfica industrial. **Una vida y dos mandados** parece ser la iniciativa de una persona que, según la información ofrecida por los mismos productores, es artista y por tanto sensible o es sensible porque le gusta el arte.

-Frente a esta opción, que es el discurso del testo fílmico y que parece ser el discurso del autor y del señor Alexis Montilla como productor, se impone la pregunta: ¿por qué un filme como éste? ¿Es acaso una exposición del yo del productor? No, pues la obra funciona como una pieza de ficción y en ningún momento explicita que recree momentos reales o tomados de la vida de nadie. ¿Es una exaltación de la condición andina? Tampoco. El filme, afortunadamente, no peca de nacionalista -en los terribles sentidos que esta palabra ha venido adquiriendo gracias a nuestros líderes democráticos y a otros no tan líderes: se incluyen en este apartado a Hugo Chávez Frías, José Vicente Rangel, los de *Lo nuestro es Venezuela*, etc. Ni siquiera es una estampita exótica de las que le gusta vender al CNAC para atraer supuestos inversores extranjeros; ni reflexiona sobre el pasado reciente; ni reflexiona en la situación de pobreza del campesino; ni nada.

-Aciertos: homogeneidad en el uso de la lengua cinematográfica, predominio de una atmósfera constante gracias a la dirección de arte, de fotografía y de sonido; trabajos casi fascinantes de una serie de personas que suponemos no son actores profesionales, en particular el trabajo de Ramona Pérez; en consecuencia, un ligero tono documental que adquiere el filme en dos momentos precisos, cuando Römer construye la tapia y los cuentos de aparecidos narrados por los ancianos en un momento de reposo; y, por homogénea, la tendencia melodramática de la música muy a tono con el resto del filme, también un poco melo.

El crítico reflexiona

Finalmente, **Una vida y dos mandados** termina siendo una película discreta, seguramente digna, algo ingenua en sus planteamientos. Y esto, en un ambiente cinematográfico donde los autores nos bombardean con sus alardes de sensibilidad; con sus arranques cínicos de jóvenes -y no tan jóvenes- posneobarrocos desilusionados, excesivamente individualistas y poco importantes: con su afán de ver a Venezuela a través de la mirada del otro o de ver al otro a través de la mirada venezolana, pero incapaces de volverse hacia nosotros mismos. Dentro de este panorama, las características de un filme como **Una vida y dos mandados** podrían ser cualidades. Sin embargo, esto no es un consuelo.

El filme se exhibió, al parecer, con cierto éxito -un éxito tan discreto como la película misma- en nuestro circuito comercial. No despertó grandes polémicas. Para quienes reseñan los filmes en medios masivos es el gran ejemplo a seguir por su sensibilidad y su calidad técnica. Nadie ha expresado -ni los críticos ni el público al que se puede tener acceso- críticas negativas sobre la obra de Arvelo. Y esto es lo lamentable, es natural. La película es inocua. El éxito, no lo suficientemente notable como para perturbar a los grandes empresarios de la distribución y la exhibición en Venezuela. Y la crítica termina siendo inocua también, debido, únicamente, a la esencia inofensiva de la misma película. Tal vez sea mejor olvidar estas últimas tres cosas.

Ricardo Azuaga

UNA VIDA Y DOS MANDADOS (Venezuela, 1996). Dirección: Alberto Arvelo. Guión: Fredy Sosa y Alberto Arvelo. Producción General: Gerardo Montilla. Jefe de Producción: Luis Pinto. Productor de Campo: José Ernesto Martínez. Fotografía: Andrés Agustí. Cámara: Fernando Jover. Dirección de Arte: Angel Fong. Música: Nascuy Linares, interpretada por la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho. Sonido: Francisco Rojas. Montaje: "Cacho" Briceño, Luisa de la Ville. Vestuario: Solange Arvelo. Casting: Juan Carlos López. Jefe de Iluminación: Cheo Rojas. Jefe de Máquinas: José Manuel Funes. Intérpretes: Jordani Montilla, Germán Mendieta, Nelson Ramírez y John Márquez, Ramona Pérez, Bernardino Antel, José Natividad Rivas, Nerio Zerpa, Luis Quintero, Cecilio Rivas, Andrés Magdaleno, Alfredo Carnevalli, Ingrid Muñoz, Leonardo Moreno, Ana Karina Casanova. 35 mm. Color.

CORAZONES NEGROS

¿Son los intelectuales venezolanos profundamente ignorantes? En la *Antología de "El Techo de la Ballena"*, compilada por Angel Rama (Caracas, 1987, Fundarte), hay un rasgo curioso. En la p. 33 hay una cita del catálogo de la exposición "Homenaje a la necrofilia", construida con fragmentos del texto de Krafft-Ebing, p. 165 (*Psychopatia sexualis*, París, 1969, Payot). Todos los fragmentos están fielmente traducidos menos el último. Se habla de un psicópata, el señor Ardisson, caso célebre cuya historia incluye entre los hechos menos desviados desenterrar cadáveres femeninos y alimentarse de ratas. En Rama la cita dice: "Su inteligencia no es débil, tiene un alto sentido de la moral." Krafft-Ebing dice lo contrario: "Su inteligencia es muy débil; el sentido moral le falta completamente." Se trata de una falsificación del texto y se cambia polarmente la valoración del psicópata. La motivación de esta manipulación no es difícil de suponer, aunque Rama no hace ningún comentario al respecto. Lo que es sintomático es que hasta donde sé nunca se ha señalado la trampa. Es probable que su autor haya apostado a que nadie se daría cuenta, añadiendo así al placer del elogio de la necrofilia un segundo deleite, mucho más refinado. Sirva esta digresión para comenzar la nota sobre la película de Gabriela Rangel.

¿Qué hay en **Corazones negros**? Aparte de la aporía de su título, un relato lineal, sencillo, apegado a la superficie natural de los seres y los objetos y sin embargo insólito. El filme es un relato sobre la necrofilia. Evidentemente no es una historia romántica, donde la "desesperación de amor" obligue al acto. Mucho menos irónica, donde se desfasen la intención del decir y el sentido de lo dicho. Es directamente la demostración de una pasión necrofílica, cuya máxima estridencia se alcanza en la escena donde Julián acaricia el cuerpo desnudo de Yelitza la muerta. La necrofilia en sí es insólita. Sorprende la escasísima teorización sobre el fenómeno. En un estudio de sugerente título -*Ética y estética de la perversión. Las desviaciones de la conducta sexual como reescritura del universo* de Janine Chasseguet-Mirgel (París, 1984)- ni siquiera se menciona el término. En diversos diccionarios de psicoanálisis o psiquiatría, que se supone recogen síntesis de la reflexión en la disciplina, por ejemplo Laplanche y Pontalis, Poroto..., el concepto es ignorado o se dice lo mismo que en cualquier diccionario corriente. Es por esto que el filme sorprende y atrae, no, por supuesto, por su valor estético, sino por su proposición de base cultural.

Uno de los pocos casos en que el tema se utilizó en los medios artísticos venezolanos fue en 1962 con la recordada exposición de Carlos Contramaestre, organizada por la gente de "El Techo de la Ballena". Resulta cómodo recurrir al prólogo que escribió Angel Rama para su *Antología de "El Techo de la Ballena"*. "El movimiento -dice Rama- funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aún podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación." (p. 14). Los dos grandes acontecimientos que alcanzaron resonancia fueron las exposiciones "Homenaje a la cursilería" (junio de 1961) y "Homenaje a la necrofilia" (noviembre de 1962). "La agresividad de 'El Techo de la Ballena'... nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre 1960 y 1964, período de su mayor virulencia en el cual se sitúan las acciones vigorosas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional así como las drásticas represiones policiales" (p. 13). Rama caracteriza al "Homenaje" como "el más pleno ejercicio de la provocación porque obtuvo la anhelada respuesta por parte de los indignados burgueses caraqueños a los cuales iba dirigida de hecho la muestra" (p. 12). Adriano González León, en la introducción al catálogo de la muestra, recalca el sentido provocatorio: "Toda una alineación de pestilencias informes, donde una belleza nueva asoma en cada repliegue del cuerpo y las vísceras de los carneros sacrificados, que no pasará inadvertida porque al menos provocará la repugnancia de las personas decentes o la sonrisa desdeñosa del que se piensa ya corrido en arte, con una tal ceguera y una tristeza mentales, que le impiden pronunciar otras palabras de defensa que no sean 'dadaísmo' o 'infantilismo' (p. 174). Después de 1964 el movimiento va perdiendo fuerza y con la pacificación calderiana prácticamente desaparece. Rama termina su ensayo así: "El movimiento, como hijo directo de una circunstancia histórica, se diluye a medida que se transmuta, pierde sus características y cede a las formas más tradicionales de la creación: el libro, la tarea individual, el arte. Es la confirmación del fracaso y una derrota en que se inicia el sálvese quien pueda consabido. El terrorismo ha concluido su ciclo, al menos por ahora, y los terroristas han sobrevivido a sus atentados: deben vivir en la sociedad y en la cultura que intentaron derribar. Aquí se inicia otra historia" (p. 36).

Uno lee el "Detrás de las cámaras" (*Encuadre* n. 58, Caracas) en que se recogen declaraciones de Gabriel Rangel, 35 años después de "El Techo", por pura curiosidad. Hay como tres grupos de ideas que se reiteran. Uno, el mayor, se refiere a las condiciones de producción: la primera versión del guión ganó un Premio Municipal; Foncine le aprobó un crédito de 5 millones en 1993 (la historia había sido rechazada dos veces "y a la tercera la aprobaron porque Luna Benítez hizo un trabajo de persuasión con esa comisión de verdad acucioso y notable"); gracias a la producción de Diana Sánchez rodaron la película con los 5 millones (hubo un aporte de Tango Bravo y otro de Renta Equipos para las grúas, estudio, locaciones y vestuario); filmaron en tres semanas de trabajo muy fuerte; etc. El segundo se refiere a antecedentes y experiencias personales: se le presentó la oportunidad de ir a Cuba a estudiar y se fue; a su regreso comenzó a trabajar en televisión; conoció a David Leitner, un director de fotografía a quien respeta mucho; le gustan las películas como **Ensayo de un crimen** de Buñuel y **De tamaño natural** de Berlanga; conoció a un tanatólogo; hizo los diálogos con Alberto Barrera que tenía el golpe

Corazones negros. El grado cero de la necrofilia.

del lenguaje exacto; le parece una mediocridad enorme apostar por el cine de géneros en un país donde no hay comercialización ni presupuestos decentes para la producción; y así. El tercero y más escaso tendría que ver con las intenciones: se propuso "hacer una historia aquí en Latinoamérica con humor negro y con un sentido de interpretación de ciertos códigos de humor de la cultura popular sin caer en el sainete sino en ciertas situaciones que me despegaban del melodrama. Es una historia de amor y es la metáfora de una persona que no puede conectarse con el mundo"; "Hago cine porque quiero contar historias que estén conectadas con un mundo que a mí me interesa mostrar".

Julián, el protagonista de **Corazones**, no puede conectarse con el mundo. Gabriela Rangel quiere "contar historias que estén conectadas con un mundo que a mí me interesa mostrar". La deducción lógica es que a Gabriela Rangel le interesan historias que no están conectadas con el mundo de la "gente", como es el caso de Julián, sino que estén conectadas con el mundo de la "no gente". ¿Qué es la "no gente"? Aunque es un tema singularmente atractivo –¿es Irene Sáez una "no gente"?– recurriremos a una manida frase repetida por millares de sufridos sociólogos, filósofos, etc.: lo esencial del ser humano es su ser social. De donde, la "no gente" son seres humanos que no son seres sociales. Esta ruptura que se propone Gabriela Rangel, por otra parte, no es nada nueva ni puede perder su perfume sulfuroso. El afamado Julio Ortega, en un reciente libro sobre la literatura venezolana, recita las letanías con obediente fidelidad: "... el radicalismo aperturista de la operación permutativa y combinatoria de la lectura discontinua, no lineal y serial... la escritura tacha la memoria nacional... la escritura ensaya la desocialización... la escritura de una hibridez sin centro... la radicalización del acto de la ficción al punto de la reescritura de todo desde el principio..." (*El principio radical de lo nuevo*, México, 1997, FCE).

En el caso de "La Ballena" la necrofilia servía para un combate. En **Corazones negros** la necrofilia sirve para una rendición incondicional.

No se puede dejar de añadir algo sobre la configuración del filme. Hacer un largo, aunque sea de sesenta y tantos minutos, con 10.000 ó 20.000 dólares es una proeza, y el modo de producción influye necesariamente en el nivel expresivo. En la historia del cine son contados los genios que han podido superar esta limitación. **Corazones negros** tiene un nivel expresivo bajo. El filme no se permite ninguna transgresión del modo de representación establecido por los EE.UU. y aceptado acríticamente como norma. Es más, aún dentro de esa opción, a nivel de oficio, el filme muestra una cierta involuntaria tosquedad. La presencia del talento no siempre es costosa y en muchos filmes hay detalles que lo revelan, aunque sea chispazos. Sin ninguna intención comparativa, uno puede recordar un detalle absolutamente poco costoso y que le da a la imagen a la que está integrado una fuerte carga connotativa (paradigmática, si se quiere). En **La caduta degli dei** (Visconti, 1969) Martin von Essenbeck usa en alguna escena un anillo relativamente grande, estructurado en rectángulos de diversos metales, que avisa a los navegantes orquestando las disonancias latentes.

Alfredo Roffé

CORAZONES NEGROS (Venezuela, 1997). Dirección: Gabriela Rangel. Guión: Milagros Rodríguez, Alberto Barrera, Gabriela Rangel. Producción: Gárgola Films C.A., Tango Bravo Producciones. Productor Asociado: Diana Sánchez. Fotografía: David Walker Leitner. Música: Miguel Angel Fuster. Sonido: Edgar Torres. Montaje: Armando Silva. Asistente de Dirección: Miguel Hernández. Intérpretes: Francisco Alfaro, Rafael Briceño, William Mujica, Francisco Salazar, Mercedes Mayo. 70 min. 16 mm. ampliado a 35 mm. Color.

DESNUDO CON NARANJAS

Desnudo con naranjas: / Al fondo de la escena, se atisba la Conquista.

Algo desilusiona en **Desnudo con naranjas**. Si hubiera que definir su temática costaría jerarquizar los motivos que maneja, y si hubiera que expresar las emociones que suscita habría que hablar de gratificación y conmoción tanto como de escepticismo y aburrimiento.

Desde el punto de vista estilístico, en **Desnudo con naranjas** prevalece el montaje rápido y elíptico de tomas breves, muy intensas gracias al movimiento interno o de cámara y sobre todo a la angulación, nunca chata o gratuita. Esta modalidad sólo es interrumpida por contadas exigencias líricas o dramáticas, y es excluida del marco narrativo desde donde se cuenta la historia. Las principales características de la puesta en escena, como el tono de la actuación y las soluciones escenográficas, guardan una notable coherencia, resguardada por la agilidad, ya señalada, del montaje. Con la excepción, acaso, de la escena del sorpresivo y fatal ataque nocturno, del cual el protagonista es el único sobreviviente, y de los artificios utilizados en las escenas del "presente" desde donde se cuenta la historia, el nivel cualitativo de las soluciones técnicas y narrativas es alto y parejo. La dirección de actores, entre los cuales destacan Daniel Alvarado y Alexander Milic, es excelente.

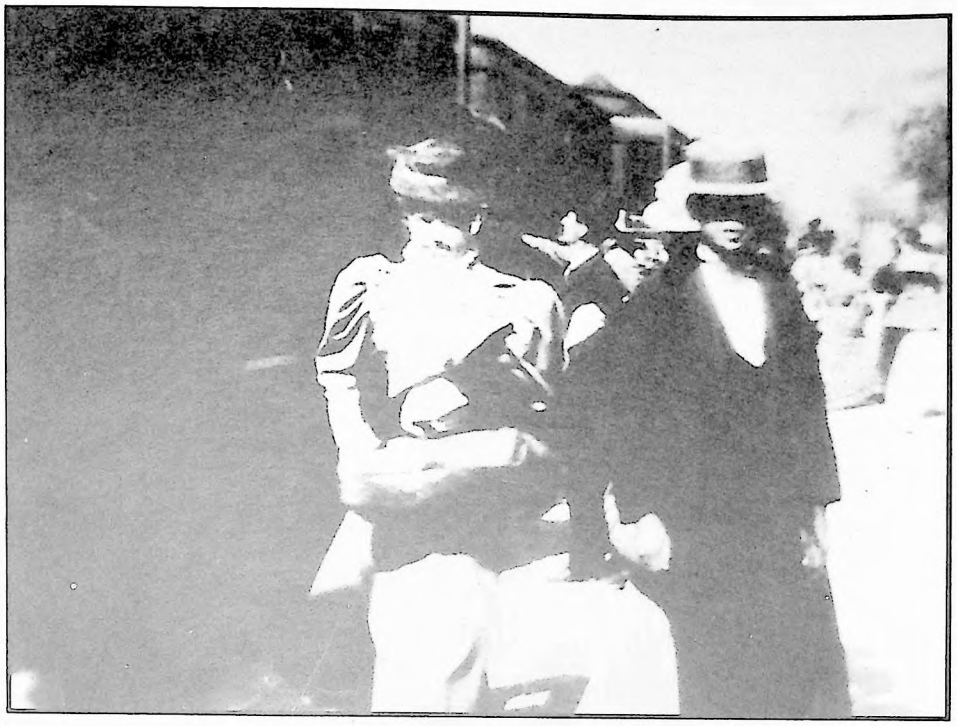
La dificultad parece presentarse, entonces, en el plano del cuento propiamente dicho. En primer lugar, nos tropezamos con el marco narrativo en que se encuentra inserto, sobre cuyas intenciones es necesario interrogarse. En tiempos de Gómez, aparentemente en los años 20, un bachiller llega de la capital a una ciudad de provincia, a visitar una señora que al parecer posee un importante cuadro llamado Virgen Azul. Esta vieja señora será la narradora de la historia. Su voz se oirá en off por lo menos dos veces durante la narración, y la escena misma reaparecerá en medio de la película en ocasión de un acceso de tos y, naturalmente, al final. El acto de narrar ocurre así en un tiempo intermedio entre nuestro presente y el tiempo de la historia. Su necesidad podría tener tres razones: una, la de distinguir históricamente el siglo XIX, con sus guerras ininterrumpidas, de un pacífico siglo XX –como lo manifiesta el bachiller en el diálogo– que sabemos instaurado por los regímenes de Castro y Gómez; otra, la posibilidad de resolver la maldición del bilongo, que el bachiller compra por una sonrisa salvando a la mujer de las penas del infierno, ofreciéndose así en esta instancia la conclusión de la intriga; por último, la necesidad que tendría el cineasta de interponer otro narrador a fin de indicar que se trata de un *cuento*, "extraordinario" y quizás increíble. La primera razón adquiere un sesgo discutible –por no discutido– al estar referida a una paz profundamente reaccionaria; la segunda trae una solución ingeniosa a una intriga que no logra, como lo sugerimos más adelante, constituirse en eje de la historia; y la tercera, muy vinculada a la anterior, no es sino una propuesta, que no encuentra en la obra cabal confirmación.

Entrando, pues, en la historia propiamente dicha, vemos que el entramado de significaciones y de emociones no guarda coherencia, a pesar de la lógica causal inmediata de la línea que sigue el bilongo, y de la lógica existencial que sigue al protagonista, Capitán. No guarda coherencia, a nuestro entender, porque éstas son dos lógicas distintas, no porque una sea buena y otra mala, o viceversa. Son discursos distintos, como lo son –salvando las distancias que se quieran salvar– los discursos de Conrad y los discursos de Stevenson. Más que hacerse los modestos con respecto a Conrad, es necesario matizar el ejemplo de Stevenson, cuyo cuento titulado "El diablo en la botella" ha suministrado los datos básicos para la línea del bilongo: la presencia de un talismán endiablado del cual sólo se puede uno desprender vendiéndolo por menos de lo que lo compró, la astucia generosa de vender el bilongo para volverlo a comprar en seguida y cargar así, por amor, con la maldición de estar destinado al infierno; y, finalmente, la ocasión de efectuar una última venta, inofensiva a causa de determinada prerrogativa del comprador.

Resulta que, *grosso modo* y muy lejos de agotar lo que un crítico literario podría decir de Stevenson, este cuento alcanza dos objetivos principales: uno, emocionar con una aventura peligrosa y fantástica; dos, presentar una visión de inocencia, pureza y nobleza como atributos de un pueblo exótico, en este caso polinesio. Incluso, por la inflexión de su escritura, que a pesar de utilizar la tercera persona transmite el punto de vista que hubiera podido tener su protagonista Keawe o, quizás, imita el tono de los relatos locales, podría decirse que el segundo objetivo es el más importante. Pero lo que interesa es que la aventura fantástica permite expresar esa visión de lo humano: los gustos, los sentimientos, las creencias y la moral de los personajes, las motivaciones de sus acciones. Dicho de otro modo, las dos intenciones se convierten, a la manera del mito, en una sola.

En **Desnudo con naranjas**, los personajes extraen todo su sentido, su interés y su capacidad de conmover, de la historia, aquella que se suele escribir con mayúscula para indicar que cuenta las vicisitudes de los pueblos y las naciones. ¿Por qué es tan convincente el personaje de Capitán? Porque es un venezolano, indio y analfabeto, inmerso en algún momento de esa serie de rebeliones, alzamientos y guerrillas que se produjo desde 1830 hasta final del siglo y cuyas características sociales y mayor violencia se condensaron a mediados del período, en la Guerra Federal. Es el mismo soldado de la Independencia, el negro y el indio que entraron a luchar por su clase y quedaron arrastrados en pugnas de castas y caudillos. Si para los historiadores todo el proceso sigue siendo un dolor de cabeza, en la herencia y el sentimiento de los venezolanos ha quedado de todo ello una frustración agobiante, una huella de traición, una intuición trágica que todavía se padece. La construcción del personaje de Capitán está totalmente fundada en esa situación histórica irresuelta y con toda evidencia la concepción básica, idealista, de Lamata, ubica el polo de su salvación en la pintura, el arte, a la cual lo iniciaron en la misión. El mundo de la Conquista, desde otro ángulo, vuelve a traer aquí al autor de **Jericó**.

Entonces, la fascinación por la Virgen Azul representa esta concepción; está bien, además, la exasperación por el desencanto, el cansancio y el horror de la guerra; es admisible y funcional el encuentro con la Mudita, históricamente fundada también; pero ¿y el bilongo? Amuleto que garantiza ganar al juego, e igualmente ir al infierno, entra en la historia por lo bajo, sin mucho relieve, y por cierto de una manera que desprecia y deprecia sus diabólicas facultades, pues Capitán, aunque Cupo le gane la Mudita a los dados, se la lleva aplicando su autoridad militar. Es de notar, aquí, el claro carácter de género –el de aventuras– de esta escena, en



Los números disponibles de Cine al Día y Cine-Oja están a la venta en las mejores librerías de San Fernando y Maturín . También escribiendo al M-Mail 50.446, Caracas, 1050 A.

contraste con la finura y la libertad con que se expresa el encuentro solitario, sin palabras, de Capitán con la Virgen Azul: un plano medio del personaje en la bañera en breve alternancia con las tomas del cuadro, primero del detalle de la mano de la Virgen, luego del plano general que descubre el objeto al fondo de la habitación contigua; otro plano cercano de Capitán, ya vestido, que corta apresurado la tela, seguido por la salida al galope de los jinetes. La capacidad simbólica del cuadro está completamente dada en esta escena, pero no tiene desarrollo, hasta el punto que la decisión de volver a pintar la toma Capitán a raíz del encuentro con un pintor en la playa, en una de las escenas más peregrinas de la película.

Es, en cambio, el bilongo el elemento que pasa a asumir la función de destino. Capitán lo adquiere involuntariamente, al caer en la última trampa que le tiende el agonizante Cupo, y no manifiesta el menor interés por el poder que tiene de enriquecer a su dueño, sino cuando ya la historia ha derivado en la fuga y la necesidad de saciar el hambre de la Mudita, problemas graves que se pueden resolver con dinero. No nos pondremos a describir las numerosas vicisitudes, cada vez más rocambolescas, que se desarrollan de ahí en adelante. Por más que la tela enrollada de la Virgen Azul siga acompañando a los protagonistas, su potencial función simbólica ha sido reemplazada por el bilongo. El anhelo de paz, belleza y arte de Capitán es rechazado hacia el fondo del panorama, invadido por situaciones estereotipadas: juego, pasión, malvados clásicos, "ayudantes" y "antagonistas", etcétera. De este modo, la verdadera facultad del bilongo viene a ser la de desviar la historia. La conclusión es confiada al relato oral de la vieja Mudita –o "señorita Margarita Mijares"– al bachiller caraqueño de los años 20. Pero viene a ser una especie de prótesis mediante la cual se intenta recuperar el verdadero carácter de Capitán con el cuento de que pintó y amó hasta una tranquila muerte, y al mismo tiempo resolver el problema del bilongo con un chiste pedagógicamente moderno, reforzando así la infeliz dicotomía por la cual la película ha quedado fallida.

No hay la menor duda de que, de acuerdo con la opinión corriente, nuestro cine ha refinado extraordinariamente su técnica, es decir lo que aquí se suele llamar "profesionalismo", en francés *métier*, en italiano *artigianato* y en inglés *craft*. El gran equívoco sigue siendo la creencia de que tal virtud sea un fin y no un medio o, quizás, que por ella tenga que pagarse, al revés que por el bilongo, un precio cada vez más alto: el del sentido y la autenticidad de la obra.

Ambretta Morrosu

DESNUDO CON NARANJAS (Venezuela, 1995). Direccion: Luis Alberto Lamata. Guión: inspirado libremente en un cuento de Robert Louis Stevenson y en una leyenda venezolana. César Miguel Rondón, Luis Alberto Lamata. Productor ejecutivo: Reinaldo García, Raisa Soublette. Una producción de Cine Marte Producciones C.A. y Thalía Producciones C.A., con la participación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. Fotografía: Andrés Agustí. Director de sonido y montaje: Mario Nazoa. Escenografía: Jorge Vera, Aureliano Alfonzo. Diseño de Vestuario: Antonio Alfonzo. Vestuarista: Rosa Muñoz. Maquillaje: Rumaire Murphy. Casting: Mireya Guanipa. Script: Laura Goldberg. Música: Francisco Cabrujas. Asistentes de dirección: Stalin Morillo, Mariana Rondón. Laboratorio: Bolívar Films. Intérpretes: Lourdes Varela, Daniel Alvarado, Alexander Milic, Luis Fernández, Pedro Durán, Manuel Salazar, Erick Noriega, Gonzalo Cubero, Pedro Rentería, Martín Lantigua, César Miguel Rondón, Javier Paredes, Roger Herrera, Carmen Landaeta, Johan Andrade, Juan Carlos Moreno, José Eloy Sánchez, Soraya Sanz, Antonio Cuevas, Antonio Javier Carrasco, Daniel Alvarado Jr. Actuaciones especiales de Carlos Mata, María Luisa Lamata y Mimí Lazo. 110 min. 35 mm. Color.

LA NAVE DE LOS SUEÑOS

Al menos tres preguntas surgen luego de ver **La nave de los sueños** (Ciro Durán, 1996). ¿Es el encierro que viven los personajes del filme una situación simbólica o alegórica? ¿Tiene, o debe tener importancia el entorno, la situación externa y extrema que los lleva a viajar como polizontes en un barco? ¿Cuál es, en realidad, el tema del filme y desde qué punto de vista es tratado?

Los personajes encerrados y obligados a relacionarse aún cuando nunca antes se hayan visto es una situación dramática conocida, y por tanto, entendible. Pero también, y por ello, bastante codificada. El **Huis clos** de Sartre determinó, sin duda, el modo como se lee este tipo de fábulas. Es decir, suelen leerse como situaciones límite que ilustran o tratan de simbolizar una situación sociohistórica sumamente dramática y, por lo general, real.

Redacción: Ricardo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Ambretta Marrosu, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil «Cine al Día». Depósito Legal PP-84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine-Oja** es de **Bs. 500.00.** La suscripción por 10 números es de US$ 20,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a «Cine al Día», Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

cine oja n. 29
octubre 1998
cine-oja

Si ésta no es la intención, entonces el entorno prácticamente desaparece, o lo externo no tiene por qué ser lo suficientemente dramático como para ejercer más peso que la situación de encierro misma. De esta manera, puede destacarse la construcción de los personajes, sus características psicológicas y sociales, sus conflictos -internos, externos o con la situación misma- y sus relaciones -consigo mismos, con los demás personajes, o con la situación-.

En el medio de estos dos polos están, por ejemplo, algunos filmes de Ingmar Bergman -**La vergüenza** (*Skammen*, 1967) o **El silencio** (*Tystnaden*, 1962), digamos-. En estos filmes, lo que acontece en el exterior, suele ser sumamente dramático, aunque ficticio. Y al aislar a los personajes, lo que se pretende ilustrar es el proceso mediante el cual la tragedia colectiva lleva al individuo a la abyección, a mostrar sólo lo instintivo e irracional, a pesar de expresarlo a través de discursos verbales sumamente elaborados. En los casos que se ilustran, el entorno es, por supuesto y claramente, un elemento del drama

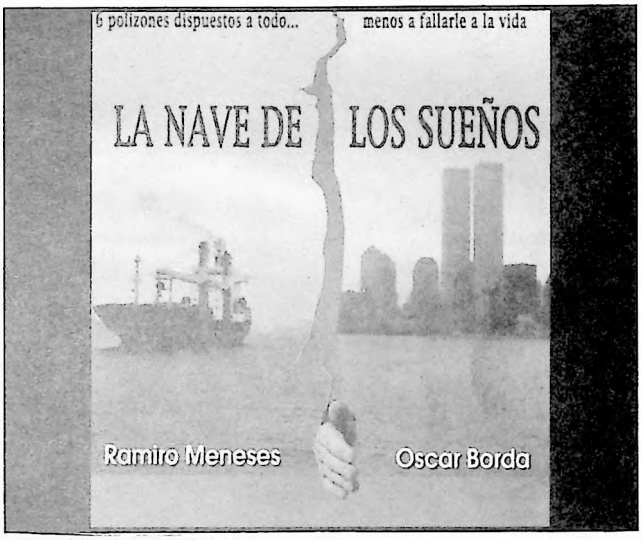
En **La nave de los sueños** el encierro se da por una necesidad de huída. Los seis personajes que están encerrados en la bodega de un barco que viaja hacia Nueva York, escapan de la situación socioeconómica por la que atraviesa un país latinoamericano -probablemente Colombia, pues en varias oportunidades nombran la ciudad de Bogotá-. Huyen de la pobreza; de la amenaza del narcotráfico -tal vez el hecho sociohistórico más importante que padece América Latina en la actualidad-; del irrespeto a los Derechos Humanos -asumiendo que el autor del filme considere el abuso sexual como un irrespeto a esos derechos-; y, claro está, de la injusticia social.

Es decir, en **La nave de los sueños** el entorno es, o debería ser, de gran importancia para el drama. Sin embargo, la película casi no toca estos temas. Se nombran, en algunos casos un personaje hace un discurso -siempre excesivamente retórico- sobre una de estas situaciones, y el tema es agotado. Podría pensarse entonces que, si la película cuenta la historia de un grupo de personajes que viajan como polizontes hacia Estados Unidos para hacer realidad sus sueños, entonces el filme trata sobre la inmigración de los latinoamericanos hacia el país del norte. Pero esta hipótesis, al confrontarla con el texto, tampoco se confirma.

No se confirma precisamente porque lo que pesa en el filme es la sensación de encierro y no la condición de inmigrantes. Los personajes viajan tras un sueño, pero como todo en los sueños, el destino al que se pretende llegar es irreal e intangible. Salvo la necesidad, comentada por los dos personajes femeninos, de sobrevivir aunque sea a través del narcotráfico, todos viajan hacia el gran país del norte sin mayores temores ni ansiedades: seguros de que allí encontrarán una vida mejor. Además, como poco llega a saber el espectador sobre el pasado de aquellos, poco se sabe también sobre el estilo de vida que les tocará llevar a su arribo a Nueva York. De esta manera, no se explicita la posición del autor en relación con los supuestos que el lector puede llegar a elaborar acerca del destino de los personajes. En el mejor de los casos, o en el peor, al menos lograron salvarse del malvado capitán y del terrible destino que en el barco les esperaba después de haber sido descubiertos.

Todo esto parece indicar que el encierro padecido por los personajes no es, en modo alguno, una alegoría sobre situación social ninguna; y si bien es por razones eminentemente económicas por lo que todos ellos han decidido dejar su país, las expectativas creadas por el filme se centran más en la incertidumbre surgida alrededor de la posibilidad de que no lleguen con bien a su destino, que en la condición de desarraigo y de inseguridad social, económica y cultural que conlleva la misma situación de inmigrante.

Tratando de confirmar alguna hipótesis, podemos destacar el momento del filme cuando la agonía de uno de los personajes lleva a una discusión entre sus compañeros -discusión que ocupa el mayor segmento del filme-, acerca de qué hacer con él: podrían liquidarlo para continuar el viaje tranquilamente o, por el contrario, llevarlo a la cubierta del barco para que lo salve la tripulación, aunque esto signifique el sacrificio de los sueños por lo cuales ellos han dejado su país y sus familias.



La nave de los sueños. ¿¡Qué sueño!?

Esto implica una discusión sobre lo moral, pero, fundamentalmente, una toma de conciencia de la importancia de la solidaridad entre los hombres. Este sí es el tema de la película. Problema: el entorno dramático y supuestamente realista en medio de la discusión, las acciones y los intereses de los personajes, se difuminan. Pierden su peso como contexto que determina el proceso -en este caso de mejoramiento, de toma de conciencia, repetimos- y deja de ser un elemento importante del drama.

Por otra parte, como el tema no es la situación del individuo frente a la tragedia colectiva, el analista podría aventurar la hipótesis de que el texto pretende profundizar en los caracteres. Pero el filme, nuevamente, niega esta posibilidad. Y la niega por sí mismo porque los personajes son meros estereotipos de lo que el peor cine latinoamericano ha definido como pueblo: la prostituta inescrupulosa, la madre abnegada que se sacrifica -¿y se sacrifica?- por amor, el joven marginal delincuente, pero con buenos sentimientos, el excéntrico poeta de izquierda que se siente incomprendido y desadaptado -¿a qué puede aspirar un personaje como éste en Estados Unidos?- y dos jóvenes irresponsables, -extraña o muy simple caracterización-. Con esta concepción de los personajes, difícilmente se puede hablar de profundidad al referirinos a los caracteres.

En fin, **La nave de los sueños** es un filme con buenas intenciones, pero fallido en su concepción ideológica desde el momento en que el espectador no puede, ni siquiera, considerar su ambigüedad como un mérito y una elección del autor que determina una actitud de *mostración* más que de toma de posiciones; débil en su desarrollo narrativo a causa de la construcción excesivamente convencional de los personajes y de sus relaciones con la situación que viven y con el entorno que la determina; y sumamente pobre en sus proposiciones formales, estéticas y en el manejo del lenguaje cinematográfico. Son estas últimas unas proposiciones que revelan una triste carencia por parte del autor: la incapacidad

para contar una historia que realmente trate temas de interés social y sustentarlos a través de una estrategia técnica que, gracias a cada una de las elecciones formales realizadas, exprese una ideología personal, pero de interés para un colectivo: el público -nos gustaría decir el pueblo- que asiste a las salas de cine.

LA NAVE DE LOS SUEÑOS. Colombia, México, Venezuela, 1996. Dirección: Ciro Durán. Guión: Ciro Durán y Dunav Kuzmanich. Producción: Joyse Ventura (Colombia), Gabriel Retes y Alelandro Pelayo (México), Diana Sánchez y Philippe Toledano (Venezuela), Esther Durán (Nueva York). Fotografía: Sabine Lancelin. Música: Miguel Angel Fuster. Sonido: Evelia Cruz. Montaje: Carlos Salces. Intérpretes: Ramiro Meneses, Oscar Borda, Gledys Ibarra, Luis Felipe Tovar, Lourdes Elizarraras, Frank Spano. 95 min. 35 mm. Color.

SANTERA

La protagonista de *Tacones lejanos* (199, Pedro Almodóvar) recuerda un momento de su infancia particularmente relevante dentro de la historia del film. Se trata de un viaje que realizó a la exótica "Isla Margarita" en compañía de sus padres. Lo que vemos de la fabulosa isla es, en realidad, muy poco, pero resulta suficiente para comprender que Almodóvar es incapaz de distinguir entre Curazao, Saint Martin, Grenada, Grand Cayman y Margarita, a pesar de haber sido huésped, en alguna oportunidad y según fuentes confidenciales, del hotel Margarita Hilton. Como diría Umberto Eco, para este realizador todo el Caribe es una sola unidad cultural[1].

La primera impresión que produce *Santera* guarda una insólita similitud con el ejemplo de Almodóvar. A primera vista, resalta el empleo de personajes, situaciones y datos ajenos al contexto en que se desarrolla el film. El primero de ellos se refiere a los ritos de la santería cubana, con todas sus implicaciones: lengua, vestidos y accesorios, deidades, instrumentos rituales. Como se sabe, la santería cubana es en Venezuela una actividad de importación reciente y con una difusión restringida exclusivamente al ámbito urbano. Por otra parte, en nuestro país las creencias populares locales han logrado una configuración propia, distinta a la que tienen en Cuba o Brasil, y están apoyadas por manifestaciones musicales también propias. Las prácticas mágico-religiosas venezolanas han cristalizado alrededor de figuras como la de María Lionza, con un culto relativamente organizado y ampliamente difundido en todos los estratos de la población. De igual manera, pero en el campo de la música, la región costera central -entre Carabobo y Anzoátegui inclusive- se caracteriza por una serie de manifestaciones musicales ligadas en muchas ocasiones a los ritos populares, cuyo principal rasgo distintivo podemos ubicarlo en el tipo de instrumentos de percusión que emplea. Si en Cuba tienen los batá, o la tumbadora, en la costa venezolana existen el quitiplás, el culo'e puya, etc. Esto quiere decir que en lo referente a las creencias y la música, Cuba y Venezuela son dos unidades culturales diferenciadas.

En segundo lugar está el personaje de la viuda Medina, imposible de imaginar en cualquiera de las poblaciones costeñas venezolanas, utilizadas por los herederos de los mantuanos como lugar de veraneo pero jamás como residencia. ¿Se trata de un delirio postmoderno del "fin de la historia", o más bien de la infeliz intervención de Senel Paz, un mal guionista sobrevalorado por su trabajo en la nefasta *Fresa y chocolate* (1993, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío)? En tercer lugar se presenta una auténtica cacería de brujas, motivada por un catolicismo de tintes fanáticos, liderada por el cura local y apoyada por la autoridad policial del mismísimo pueblo de Puerto Colombia, a 50 kilómetros de Maracay y su Iluminado. Como dato curioso, es de destacar que en Venezuela los pueblos apenas señalados con un punto negro en el mapa no tienen cura, sino un sacerdote itinerante que los visita según las necesidades y las fiestas patronales o religiosas.

Cabe preguntarse si para Solveig Hoogesteijn, como para Almodóvar, todo el Caribe es una única y nebulosa unidad cultural. Las respuestas a esta pregunta adquieren visos aterradores si analizamos los esquemas narrativos empleados en el film, que guardan vinculaciones directas con el cine genérico y, especialmente, con el género de aventuras. El personaje de Paula, doctora española que viene en una misión de Amnistía Internacional a las cárceles venezolanas, efectúa un recorrido que calza perfectamente en la historia del extranjero que, en su viaje a un territorio de preferencia selvático y tropical, experimenta la poderosa influencia de este paisaje sin comprenderla al principio, para luego compenetrarse con él y servirse de las situaciones que enfrenta como medio para resolver un conflicto interno que lo agobia. Este es también el caso de *Roraima* (1993, Carlos Oteyza). En algunas variantes, el extranjero ejerce su generosa influencia para socorrer a los nativos y liberarlos de algún aspecto de sus vidas que los oprime, como sucede en *Salvador* (198, Oliver Stone) e *Indiana Jones y el templo de la perdición* (1986, Steven Spielberg). En otras variantes, el extranjero destruye todo a su paso, incluyéndose él mismo, como ocurre en *En territorio extranjero* (1993, Jacobo Penzo) y *Apocalipsis ahora* (1979, Francis Ford Coppola).

Estas posibilidades de construcción de la trama orientan las proposiciones temáticas a la visión de nuestra propia realidad como un fenómeno exótico. La idea del trópico y la selva, con todas las variables asociadas a ellos, como el lugar donde las fuerzas mágicas tienen su territorio y donde puede pasar cualquier cosa que contradiga las leyes del mundo material, es inseparable de toda visión desde fuera. Alcanzamos así en grado máximo de perfección los dictados de la globalización: la aspiración a una cinematografía nacional se vuelve innecesaria si ésta consigue examinar la problemática que por obligación le corresponde tratar, asumiendo la visión del dominador. *El jaguar* (199, Francis Veber), *Arachnophobia* (1990, Joe Dante), *El curandero de la selva* (1992, John McTiernan) y tantos otros filmes ya no se diferencian semánticamente de *Roraima*, *En territorio extranjero* o *Santera*.

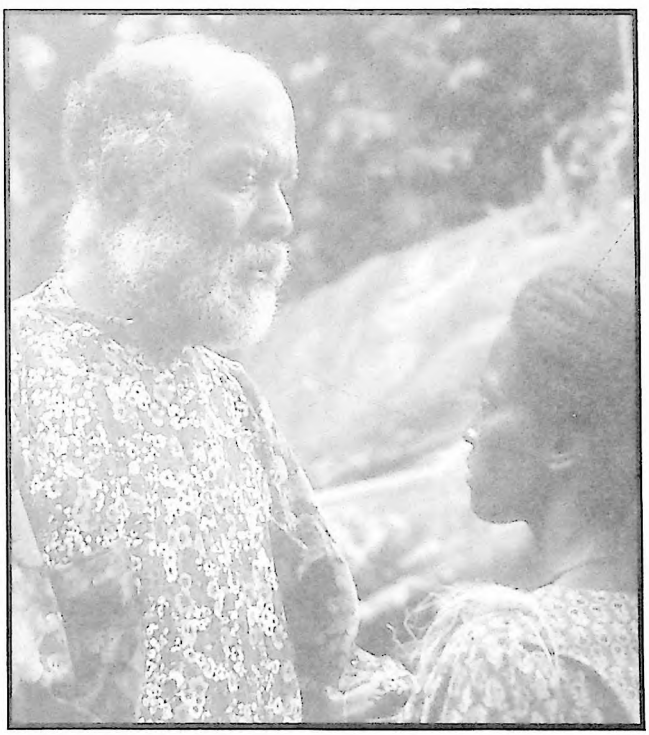
Queda un punto sin aclarar que exige una reflexión final. Me refiero al empeño sistemático por negar aspectos esenciales de la cultura y la geografía venezolanas, sustituyendo su referencia por la de sus equivalentes en otras culturas vecinas, por entidades anacrónicas o por fenómenos inexistentes: santería cubana por creencias populares venezolanas, batás por culo'e puyas, ritmos afrocubanos por ritmos afrovenezolanos, mantuanos *revisited*, etc. No puede hablarse aquí de una visión exótica ni de una aspiración generosamente latinoamericanista: toda cinematografía latinoamericana es, en primer lugar y por obligación, una cinematografía nacional y para apoyar este argumento basta recordar la obra de Glauber Rocha. Entonces, ¿cuál es la proposición de Hoogesteijn en este sentido? El inicio de *Santera* asoma la posibilidad de que el film tematice un problema crónico dentro de la sociedad venezolana. Se trata de las cárceles, con todos los conflictos que aquejan a sus habitantes y a nuestro sistema judicial. Pero Hoogesteijn se deshace de este ámbito temático con una rapidez asombrosa, para quedarse con un universo de conflictos individuales codificado a la manera del género de aventuras. Recordemos que *Sicario* (1994, José Novoa), film que quiere resultar pionero en el tratamiento cinematográfico de la temática del narcotráfico y la violencia asociada a él, ubica su historia en Colombia, ignorando la penetración de este fenómeno en Venezuela y, por lo tanto, la posibilidad de plantear esta temática en relación con nuestro contexto nacional. No voy a plantear aquí el viejo problema de la supuesta trascendencia del discurso artístico en relación con unas aspiraciones universalistas: Se trata de un asunto ya discutido suficientemente, y que se refiere a una visión anticuada que muchos creadores insisten en perpetuar, casi siempre con fines monetarios. Lo que plantean filmes como *Sicario* y *Santera* en este sentido se relaciona más bien con el propósito de negar la relevancia temática de lo nacional (algo que *Sicario* logra mejor que *Santera*) y la necesaria implicación entre lo individual y lo colectivo, bien sea que este último se refiera a lo social, lo político, etc.

Vistas así las cosas, destaca la perfecta coherencia entre las proposiciones temáticas de los cineastas y las políticas del CNAC. La Venezuela Film Commission es el aparato institucional de la corriente ideológica dominante en el medio del cine en Venezuela. ¿Alguien recuerda la crisis de FONCINE durante la presidencia de Carlos Falcón Moreno?

1. "En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación." (Eco. 1977. *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen. p. 131).

María Gabriela Colmenares

SANTERA (Venezuela, 1996). Dirección: Solveig Hoogesteijn. Guión: Solveig Hoogesteijn con la colaboración de Senel Paz. Producción Ejecutiva: Delfina Catalá, Cristian Castillo. Producción: Alter Producciones C.A. Coproductores: Gona TV, CNAC, RCTV, Alter Producciones, Macu Films. Fotografía: Andrés Agustí. Música: Víctor Cuica. Montaje: Sergio Curiel. Sonido: Germinal Hernández. Intérpretes: Laura del Sol, Hirma Salcedo, Víctor Cuica, Gledys Ibarra, Nazareth Gil, Antonieta Colón, Gonzalo Cubero, Eric Ekvall, Daniel López, Gisvel Ascanio, María Luisa Lamata. 97 min. 35 mm. Color.



Santera. Un nebuloso caribe.